

## Zur soziologischen Interpretation ästhetischer Ausdrucksgestalten: Architekturdarstellungen in Hitchcocks 'North by Northwest'

Schmidtke, Oliver

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmidtke, O. (2008). Zur soziologischen Interpretation ästhetischer Ausdrucksgestalten: Architekturdarstellungen in Hitchcocks 'North by Northwest'. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2* (S. 5837-5845). Frankfurt am Main: Campus Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-153740>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

# Zur soziologischen Interpretation ästhetischer Ausdrucksgestalten: Architekturdarstellungen in Hitchcocks *North by Northwest*

*Oliver Schmidtke*

## Einleitung

Die Interpretation von ästhetischen Ausdrucksgestalten führt in der Soziologie ein Schattendasein. Kultursoziologie etwa der Bourdieuschen Provenienz (vgl. Bourdieu 1982) untersucht nicht selten das, was Personen über ästhetische Gebilde sagen oder denken, nicht aber die ästhetischen Objekte selbst. In standardisierten Forschungssettings lassen sich komplexe Sinngehalte wie solche, die in ästhetischen Werken zur Darstellung gebracht werden, ohnehin nur bedingt untersuchen. Gleichwohl kann sich die Soziologie mit Adorno auf einen Klassiker berufen, der den Ausdrucksgehalt von Kunstwerken – vor allem in der Musiksoziologie – für die Soziologie fruchtbar zu machen suchte. Eine Fortsetzung erfährt die Forschungspraxis der Werkanalyse in der Oevermannschen Soziologie. Gegenstand der Rekonstruktion sind in ihr die Sinngehalte, die durch Lebenspraxis generiert werden. Sofern sich solche Sinngehalte protokollieren lassen, können sie hermeneutisch ausgedeutet werden. Bedeutungsstrukturen lassen sich sowohl sprachlich als auch in außersprachlichen Bedeutungsträgern ausdrücken. Sinnstruktur verkörpert sich in verschiedenen Ausdrucksmaterialitäten. So können grundsätzlich alle Gegenstände, die durch Praxis hervorgebracht werden, hermeneutisch ausgedeutet werden, also auch Kunstwerke und Architektur. Es lässt sich nicht nur begründen, warum Kunstwerke und Bauwerke zum Gegenstand hermeneutischer Analysen gemacht werden können, sondern darüber hinaus lassen sich diese Gegenstände als besonders geeignete Ausdrucksgestalten für die soziologische Analyse hervorheben. Da es sich um ästhetische Gebilde handelt, sind sie bewusst so gestaltet, dass ein komplexer Bedeutungsgehalt in einem nicht-sprachlichen Medium verdichtet verkörpert wird. Ästhetische Ausdrucksgestalten sind nicht ein Nebenprodukt einer Praxis, sondern sie sind das Ziel ästhetischer Praxis. Es geht in ihnen darum, einen Erkenntnisgehalt sinnlich darzustellen. Begreift man Ästhetik als »Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis« (vgl. Baumgarten 1988), so lässt sich die soziologische Interpretation ästhetischer Gebilde als eine Übersetzung sinnlicher Erkenntnis in begriffliche Erkenntnis verstehen. Kunstwerke sind nicht nur eine gestalterische Verdopplung außerkünstlerischer sinnlicher Erfahrungswelten, sondern sie leisten

eine verdichtete Darstellung. Kunstwerke müssen prägnant sein.<sup>1</sup> Diese Prägnanzanforderung stellt den Künstler vor die Aufgabe, selbst eine verdichtete Interpretation von Sachverhalten zu leisten. Dazu gehören unter Anderem soziale Verhältnisse. Hier wird die Kunstwerkanalyse für die Soziologie interessant. Der Künstler leistet in seinem Werk unter Umständen selbst eine Interpretation sozialer Realität, nur stellt er sie nicht begrifflich dar, sondern gestaltet sie sinnlich konkret im Ausdrucksmaterial des Kunstwerks (vgl. Oevermann 2003).<sup>2</sup> Bemüht sich die Soziologie darum, die Ausdrucksgehalte zu explizieren, die sinnliche Erkenntnis also in eine begriffliche Erkenntnis zu verwandeln, so eröffnet sich ihr ein privilegierter Zugang zur sozialen Realität.

Ist die Werkanalyse auf diese Weise soziologisch begründet, stellt sich die Frage nach den verschiedenen Ausdrucksmaterialitäten, aus denen sich die unterschiedlichen Kunstformen ergeben. Im Rahmen dieses Aufsatzes interessiert vor allem der Unterschied zwischen Architektur und Kunst. Architektur gehört unbezweifelbar zu den ästhetischen Ausdrucksgestalten. Wenn man die Analyse von ästhetischen Gebilden bei der Rekonstruktion von sozialer Praxis für relevant hält, ist auch die Architektur zweifellos ein interessanter Gegenstand. Was ist aber der Ausdrucksgehalt eines architektonischen Werkes? Architektur unterscheidet sich grundlegend von autonomer Kunst (vgl. Schmidtke 2006, 429ff.). Architektur realisiert keine selbstgenügsamen Kunstwerke, sondern ästhetische Gebilde, die bestimmten praktischen und technischen Funktionen dienen müssen. Zugleich ist Architektur nicht bloß Kunsthandwerk oder Design, das heißt die ästhetische Gestaltung von Funktionsobjekten, sondern Repräsentation der in ihr beheimateten Praxis. Dies ist bei Kunstwerken anders. Autonome Kunst hat weder eine Funktion noch repräsentiert sie eine außerhalb des Kunstwerks vorhandene Praxis. Kunstwerke haben keinen praktischen Sinn, sondern sie erlauben eine selbstgenügsame Wahrnehmung und Rezeption. Diese Selbstgenügsamkeit kommt der Architektur nicht zu. Die Ästhetik der Architektur ist nicht selbstgenügsam, wie die eines Gemäldes, sondern ist immer der ästhetische Ausdruck der Abgrenzung des Innens einer Praxis von einem Außen sowie der Darstellung der Privatheit einer Praxis in einer Öffentlichkeit.

Wie lassen sich ästhetische Ausdrucksgestalten angemessen soziologisch interpretieren? Sowohl Adorno als auch Oevermann sehen ästhetische Ausdrucksgestalten wesentlich als autonome Werke, die eine Suggestivität entfalten. Kunstwerke bilden

---

1 »In Kunstwerken nach dem ihnen Notwendigen zu fragen und gegen das Überflüssige sich spröde zu machen, liegt in ihnen selbst. Nachdem die Tradition den Künsten keinen Kanon des Richtigen und Falschen mehr beistellt, wird jedem Werk solche Reflexion aufgebürdet; ein jedes muss sich auf seine immanente Logik überprüfen, gleichgültig, ob diese von einem äußeren Zweck in Bewegung gebracht wird oder nicht.« (Adorno 1977b, 376).

2 »Zu dem Bestimmbaren gehört auch der den Kunstwerken immanente soziale Gehalt« (Adorno 1977a, 371).

eine »innere Logik« aus, die mit der Explikation einiger allgemeiner ästhetischer Regeln nicht ausreichend bestimmt ist (vgl. Oevermann 2003, Zehentreiter 2001, 64f.). So schreibt Adorno: »Autonome Kunstwerke richten sich nach ihrer immanenten Gesetzlichkeit, nach dem, was sie als sinnvoll und stimmig organisiert« (Adorno 1977a, 370). Jedes Werk besitzt eine Unverwechselbarkeit, die es in der Analyse zu heben gilt. Dies leuchtet für die autonome Kunst zweifellos ein. Wie steht es aber mit der Architektur? Ist diese nicht äußeren Zwängen vielfältigster Art unterworfen, so dass eine Unverwechselbarkeit sich gar nicht herstellt? In der Tat liegt hier eine wesentliche Differenz zwischen der Architektur und der Kunst heute. Die Architektur ist geprägt von einer enormen Routinisierung und Standardisierung, die das Bauen effizient machen. Gebäude sind immer auch Ergebnisse ingenieurialen Handelns, das heißt eines Handelns, das auf Effektivierung durch Orientierung an Standards ausgerichtet ist. Eine ähnliche Betonung des Technischen ist bei der autonomen Kunst in der Regel nicht zu finden. Was ist dann aber das Ästhetische der Architektur? Von einem professionalisierungstheoretischen Modell her, das hier nicht im Einzelnen erläutert werden kann (vgl. hierzu Schmidtke 2006), lässt sich diese Unverwechselbarkeit vor allem darin sehen, was die Architektur verkörpert. Architektur ist nicht nur ein funktionaler Rahmen für eine Praxis. Architektur ist Ausdruck der Praxis<sup>3</sup>, die in ihr sesshaft ist. Dies realisiert sich etwa darin, dass die Bezeichnungen für Gebäude nicht selten auch Bezeichnungen für die in ihnen vollzogene institutionalisierte Praxis sind. Da sich diese Ausdrucksrelation in der Gestaltung der Architektur immer realisiert, jede Architektur etwas darüber preisgibt, wie die in ihr vollzogene Praxis verfasst ist, ist die ästhetische Dimension nicht eine vermeidbare Ergänzung zur Funktion der Architektur, sondern konstitutiv für sie. Die ästhetischen Ausdrucksmittel sind sowohl auf die funktionale Einbettung als auch auf die Verkörperung der Innen-Außen-Abgrenzung einer Praxis bezogen, für die die Architektur steht. Das Gebäude wird dadurch wesentlich zu einer Repräsentation einer bestimmten Praxis. Eine Familie verkörpert sich in einem Einfamilienhaus, oder in einer Mietswohnung. Ein Unternehmen verkörpert sich in einer Unternehmenszentrale, eine Regierung in einem Regierungsgebäude, etc. Die Verkörperung von etwas außerhalb seiner selbst ist hingegen für Kunstwerke spätestens seit ihrer Autonomisierung in der Moderne ein Problem. Ein wesentliches Moment der Autonomisierung etwa in der Malerei war die Überwindung der Bezugnahme auf eine außerhalb des Kunstwerks liegende Realität. Es wäre jedoch ein reduktionistisches Kriterium, diese Überwindung als notwendig für die Autonomie

---

3 Praxis meint hier Lebenspraxis im Oevermannschen Sinne (vgl. Oevermann 1995), das heißt nicht die Bezeichnung einzelner Handlungen, sondern Inbegriff einer Entscheidungsmitte, die Handlungen vollzieht und für sie verantwortlich ist. Diese Entscheidungsmitte kann ein einzelnes Subjekt sein oder aber eine höher aggregierte Einheit, zum Beispiel eine Institution.

der Kunst zu erachten. Man könnte die Suggestivität etwa der Malerei der Renaissance sonst kaum noch bestimmen.

### Fallbeispiel: Die Bedeutung der Architektur in Alfred Hitchcocks *North by Northwest*

Für die Darstellung einer Gebäude- und einer Kunstwerkanalyse, die sich miteinander vergleichen lassen, ist der Rahmen dieses Aufsatzes zu knapp bemessen. Daher sollen diese an Oevermann und Adorno anschließenden theoretischen Überlegungen anhand der Betrachtung eines autonomen Kunstwerks exemplifiziert werden, indem die Darstellung von Architektur eine Rolle spielt.<sup>4</sup>

Am Anfang des Spielfilms *North by Northwest* (Dt.: *Der unsichtbare Dritte*) von Alfred Hitchcock findet sich die Darstellung einer typischen modernen Bürohausfassade. Diese wird tricktechnisch als Gitternetz erzeugt. Das grafische Gitternetz wird schließlich in eine Fotografie der Hausfassade überblendet und die Hausfassade, in deren Linien sich die Straßenszenerie mit den typischen gelben Taxis in New York spiegelt, wird schließlich wiederum überblendet in das Bild von einem Büroauseingang, vor dem sich Menschenmassen bewegen. Also beginnt der Film mit einem ebenso einfachen wie aussagekräftigen architektonischen Bild.

Die dargestellte Glassfassade ist eine seit dem Siegeszug des International Styles gängige Fassadenform, die vor allem im Bürohausbau scheinbar standardisiert einsetzbar ist. Sie erfreut sich großer Beliebtheit bis heute, ja ist im neueren Frankfurter Hochhausbau gar zu einem Dogma erstarrt. Was ist das ästhetisch Besondere an diesem Fassadentyp? Die sonst anzutreffende Trennung zwischen Wand und Fenster wird aufgehoben. Die Fenster werden zur Wand und die Wand wird zum Fenster. Interpretiert man die Architektur als Verkörperung der Innen-Außen-Abgrenzung einer Praxis, so wird mit der Glassfassade eine radikale Öffnung praktiziert, die auf paradoxe Weise zugleich eine radikale Schließung bedeutet. Die spiegelnden Eigenschaften des Glases sorgen dafür, dass die Fassade bei Tage, wie im Film dargestellt, eher hermetisch verschlossen wirkt. Die Fassade ist ästhetisch nicht gegliedert in Anteile, die sich nach außen öffnen, und solchen, die sich eher verschließen. Somit wird in dieser Architektur eine elementare Grundunterscheidung ästhetisch dementiert. Dies geschieht nicht technisch, denn eine Glasfassade vermag das Innen unter Umständen genauso gut vor den Witterungseinflüssen zu

---

<sup>4</sup> Ich greife hier auf Ergebnisse gemeinsamer Interpretationen mit Christian Pawlytta, Jochen Schäfers, Bertram Ritter und Olaf Behrend zurück, denen ich ausdrücklich für die Zustimmung zu der Veröffentlichung von Argumenten aus der Diskussion danke.

schützen wie eine gemauerte Wand. Die in dem Film hervorgehobene orthogonale Rasterung bringt zugleich zum Ausdruck, dass für die in dem Gebäude sesshafte Praxis das Primat einer bestimmten Rationalität gilt. Diese Rationalität richtet sich wesentlich an formalen Standards aus. Bei einer Verwaltungspraxis, die sich durch formale Rationalität enorm effektuieren lässt, ist diese Gestaltung architektonisch angemessen.

In der am Filmanfang dargestellten Architektur verkörpert sich also etwas, das für Praxis unter den Bedingungen der modernen Großstadt wesentlich ist: Die Unterwerfung des modernen Lebens unter das Primat der formalen Rationalität wird in der Eingangstricksequenz durch die Zerschneidung der Leinwandfläche mit den unerbittlich vordringenden Linien des Orthogonalrasters symbolisch demonstriert. Dies wird von der zunächst bedrohlich anschwellenden nach und nach aber eher mitreißenden Musik von Bernard Herrmann begleitet. Zugleich scheint das Orthogonalraster der amerikanischen Großstädte auf, das den Straßenverkehr einem standardisierten Muster unterwirft, wie die Räume des Gebäudes in der Fassade. Die Spiegelung der Fassade ist die ästhetische Gestaltung einer Entsprechung zum Leben der Protagonisten in dem Film. Insofern realisiert die Gestaltung hier eine eigenlogische Darstellung einer Interpretation des modernen Lebens. Es gilt nun zu berücksichtigen, dass es sich um die Anfangssequenz einer fiktionalen Filmhandlung handelt, die einen Plot zu entfalten hat. Hitchcock kann als ein Regisseur gelten, der ohne Tempoverlust und mit sehr sparsamen Mitteln gerade zu Beginn seiner Filme die Krisenkonstellation seiner Protagonisten entfaltet.

Die ästhetische Darstellung der Rationalisierungsdynamik des modernen Lebens bildet den Hintergrund für den Gesamtplot des Filmes, der hier nur ganz verkürzt skizziert werden kann: Der Protagonist Roger O. Thornhill, der als Werbemanager die typische Existenz eines »other-directed«-Angestellten im Riesmanschen Sinne führt (vgl. Riesman 1989, 126ff.), wird durch einen Zufall in die verbrecherischen Machenschaften der Alter-Ego-Figur Phillip Vandamme verwickelt. Thornhill verkörpert äußerlich den adretten, humorvollen, schlagfertig-glatten Angestelltentypus, der auf dem Wege zum Alkoholiker und in die sittliche Verwahrlosung ist.<sup>5</sup> Diese

---

5 Er kann als Ausformung des »Manns ohne Eigenschaften« gelten, wie ihn Musil in seinem Roman charakterisiert: »Du kannst keinen Beruf aus seiner Erscheinung erraten, und doch sieht er auch nicht wie ein Mann aus, der keinen Beruf hat. (...) Er weiß immer, was er zu tun hat; er kann einer Frau in die Augen schauen; er kann in jedem Augenblick tüchtig über alles nachdenken; er kann boxen. Er ist begabt, willenskräftig, vorurteilslos, mutig, ausdauernd, draufgängerisch, besonnen (...), er mag alle diese Eigenschaften haben. Denn er hat sie doch nicht! Sie haben das aus ihm gemacht, was er ist, und seinen Weg bestimmt, und sie gehören doch nicht zu ihm. Wenn er zornig ist, lacht etwas in ihm. Wenn er traurig ist, bereitet er etwas vor. Wenn er von etwas gerührt wird, lehnt er es ab. Jede schlechte Handlung wird ihm in irgendeiner Beziehung gut erscheinen. Immer wird für ihn erst ein möglicher Zusammenhang entscheiden, wofür er eine Sache hält. Nichts ist für ihn

Charakterformation wird zu Beginn des Filmes in wenigen Minuten mit einer enormen Geschwindigkeit entfaltet, wie eine objektiv hermeneutische Sequenzanalyse des ersten Dialoges zwischen Thornhill und seiner Sekretärin deutlich macht, die hier nicht dargestellt werden kann. Dieser Dialog lässt sich soziologisch fruchtbar interpretieren.<sup>6</sup>

Thornhills Problem, das er allerdings durch seine Eloquenz kaschiert, ist der Verlust von Authentizität und Unverwechselbarkeit in seiner partikularen Existenz, die angesichts der universalistischen Prinzipien formaler Rationalität zu verdampfen drohen. Thornhill überspielt das Problem mit scheinbarer Naivität und einem oft unangebrachten alles ironisierenden Humor. Bis zur berühmten Maisfeldszene, wo er aus einem Sprühflugzeug für Insektenvertilgungsmittel heraus angegriffen wird, rettet er sich mit diesem Humor über die ihm aufgezwungenen Krisen hinweg. Dort sieht der Zuschauer ihn das erste Mal wirklich verzweifeln. Erst ein geradezu fantastischer Plot der Verwicklung in unklare geheimdienstliche Machenschaften organisierter Kriminalität, die zu einer Reihe von Mordversuchen an Thornhill führen, bringt ihn dazu, sich von der Ausrichtung auf die Vorgaben der Mächte, die ihn umgeben, endlich zu befreien. Thornhill transformiert sich im Verlauf der Filmhandlung von einem unauthentischen, beziehungsunfähigen und sittlichen verwahrlosten Menschen, in eine Person, mit einer Traumatisierungsgeschichte, die sie selbst anerkennt und die einen unverwechselbaren Hintergrund ihrer selbstständigen Entscheidungen bildet. Erst in der Maisfeldszene bricht das Gebäude seiner Coolness in sich zusammen. Er muss um sein Leben rennen. Auch der Film verliert seinen humoristischen Unterton und wird abgründig surreal.

Mit dieser hier nur grob skizzierten Deutung lässt sich der Film als autonomes Kunstwerk begreifen, das qua sinnlicher Gestaltung relevante Zusammenhänge der Praxis in der Moderne zu Darstellung bringt. Eine umfassende Bestimmung dieser Darstellung lässt sich hier nicht vollziehen. Gleichwohl kann der Gegenstand des Kunstwerkes grob als die Krise der Individuierung bestimmt werden, die eine Praxis unter den Bedingungen der rationalisierten Gesellschaft ereilt. Einerseits hat sich das moderne Subjekt von der Bindung an Traditionen befreit und dadurch Autonomie gewonnen. Gleichwohl sieht sich auch das moderne Subjekt einer Fülle von Kategorisierungen vor allem in der beruflichen Rollendefinition gegenüber. Dadurch stellt sich für das moderne Subjekt die Frage, ob es das ist, was ihm per Kategorisierung angesonnen wird. Die rationalisierte Welt hält eine Fülle von bürokratischen Repräsentationen bereit, denen die Lebenspraxen subsumiert werden. Im

---

fest. Alles ist verwandlungsfähig, Teil in einem Ganzen, in unzähligen Ganzen, die vermutlich zu einem Überganzen gehören, das er aber nicht im geringsten kennt.« (Musil 1990, 65).

<sup>6</sup> So drückt etwa der von Thornhill geäußerte Satz: »In the world of advertising there is no such thing as a lie. There is only expedient exaggeration«, prägnant die Auflösung elementarer Sittlichkeit aus.

Film *North by Northwest* wird eine solche Kategorisierung in Form der angeblich existierende Person »George Kaplan« eingeführt, die leiblich nicht existiert, sondern in ihren Vollzügen (vor allem in Form von Hotelbuchungen) vom CIA zur Täuschung von Vandamme nur inszeniert wurde. Vandamme weiß nichts von der Inszenierung, versucht schon lange der Person Kaplan habhaft zu werden und stößt dabei durch einen Zufall auf Thornhill. Thornhill ist so wenig individuiert, dass er problemlos für jemand gehalten werden kann, der er gar nicht ist. Er erfüllt das Klischee eines Mannes, der sich perfekt inszenieren kann und von dem man nicht wissen kann, wer er wirklich ist. Im Verlauf der Filmhandlung geht es wiederholt um die Frage nach der Authentizität Thornhills: Ist er Kaplan oder nicht? Ist er ein Idiot oder nicht? Ist die Liebe von Eve Kendall echt oder nicht? Ist wirklich eine Mordanschlag verübt worden oder nicht? Ist Thornhill Alkoholiker oder nicht?

Der Film gestaltet ästhetisch als autonomes Kunstwerk eine verallgemeinerungsfähige Problematik. Der Film präsentiert diese Gestaltung und ermöglicht dem Betrachter somit eine sinnliche Erkenntnis. Das Kunstwerk hat in diesem Sinne keinerlei äußerliche Zwecksetzung. Es wäre z.B. auch verfehlt, ihm eine Aufgabe in der Hebung moralischer Standards oder Ähnliches bei den Zuschauern zuzuschreiben. Es geht einzig und allein darum, die begrifflich explizierbare und hier nur sehr grob angerissene Problematik ästhetisch gestaltadäquat zur Darstellung zu bringen.

Architektur spielt als Ausdrucksmittel in dieser Darstellung nicht nur am Anfang des Films eine besondere Rolle. Es sollen zwei weitere Stellen betrachtet werden:

1. Sich durch seine Naivität immer tiefer verstrickend wird Thornhill eines Mordes verdächtigt, den ein Scherz Vandammes begangen hat und muss aus dem UNO-Gebäude fliehen. Hier wird eine eindrucksvolle Kameraeinstellung gewählt, in der der Protagonist bei seiner Flucht als ein winziger sich bewegender Punkt, wie ein Insekt zum Taxi rennt. Man blickt an der gewaltigen Glassfassade des berühmten Gebäudes hinab. Thornhill ist nun außerhalb eines Bürogebäudes vor der Fassade, die sich bedrohlich neben ihm erhebt. Er schrumpft gleichsam zu einem Nichts. Die Situation scheint ausweglos.
2. Zum Ende des Filmes hin, als Thornhill endlich entgegen allen scheinbar unbezwingbaren Mächten um ihn herum die Initiative ergreift und autonom handelt, begibt er sich auf das Gelände seines Widersachers Vandamme. Hier wird eine typische Architektur, die von Frank Lloyd Wright entworfen worden sein könnte, prägnant eingesetzt. Es handelt sich um eine Art Landhaus, das weit ab von einer Siedlung in die schroffe felsige Natur hinein gebaut ist. Das Gebäude scheint über dem Abgrund zu schweben. Gewaltig vorkragende Träger markieren eine ingenieurling gewagte Konstruktion. Bei dem Versuch, das Gebäude zu erklimmen, stellt sich die Architektur Thornhill als scheinbar kaum überwindbares Hindernis entgegen. Die Architektur kontrastiert ästhetisch zum Formalis-



mus der Hochhausfassaden. Das Gebäude markiert einen Rückzug ins Private, den sich der Widersacher von Thornhill hier errichtet hat. Es nimmt keinen Bezug mehr auf die Öffentlichkeit einer Siedlung, sondern trifft auf die bloße Natur. Wiederum verwischt die Innen-Außen-Abgrenzung in der Architektur. Dies lässt sich etwa darin erkennen, dass das Fassadenmaterial sowohl innen als auch außen eingesetzt wird. Der Rückzug von der Öffentlichkeit einer Siedlung ist in dem so gestalteten Landhaus die Privatisierung einer Landschaft. Eine Bezugnahme auf vorhandene Gebäude in der Nähe gibt es nicht. Dies ist der Reiz dieser Landhäuser und macht sie zugleich zu einem Grenzfall von Architektur. Denn diese Gebäude sind nicht errichtet, um die alltägliche Sesshaftigkeit einer Praxis dauerhaft aufzunehmen, sondern im bewussten Kontrast zur urbanen Architektur des rationalisierungsgeplagten Städters, der in der Alltagspraxis keine Muße findet. Solche Landhäuser setzen die wohlhabende Sesshaftigkeit des Stadtbewohners voraus. Die ästhetische Hervorhebung und Exklusivität des Gebäudes ist kompensatorisch auf die formalistische Standardisierung der Rationalisierungsarchitektur bezogen.

## Resümee

Welche allgemeinen Schlussfolgerungen lassen sich aus dem Fallbeispiel ziehen? Das Beispiel ist architektursoziologisch deshalb so interessant, weil es eine Darstellung von Architektur enthält, die sich in ihrem Bedeutungsgehalt analysieren lässt. Zugleich ist die Darstellung dieser Architektur in die Autonomie eines Kunstwerkes eingebunden. Ihr entzifferbarer Ausdrucksgehalt wird zum Bestandteil der Eigenlogik des Kunstwerks. Nach Adorno richtet sich die Analyse von Kunstwerken danach, »ob es ihnen glückt, ihre Stoffschichten und Details dem ihnen immanenten Formgesetz zu integrieren und in solcher Integration das ihr Widerstrebende, sei's auch mit Brüchen, zu erhalten« (Adorno 1970, 18). Der Bedeutungsgehalt der Architektur wird durch die Verarbeitung von architektonischen Darstellungen Teil der immanenten Logik des Kunstwerks.

In der Interpretation der Architektur wird die Frage thematisch, welche Innen-Außen-Abgrenzung die Gebäude verkörpern. Die Darstellungen der Architektur im Film lassen sich auf diese Frage hin interpretieren. Das filmische Kunstwerk wird darin autonom, dass es die Bedeutungsgehalte der Architektur zum Bestandteil der Suggestivität des Kunstwerks macht. In der Architektur drückt sich etwas aus, was eine Entsprechung zum Bedeutungsgehalt des Kunstwerks hat. Der Bedeutungsge-

halt der Architektur wird im Kunstwerk des Filmes zu einer gestalteten Entsprechung verarbeitet.<sup>7</sup>

Die in dem Film verkörperte sinnliche Erkenntnis würde eine detaillierte Interpretation des Filmes erfordern, die hier nur angerissen werden konnte. Der Zusammenhang der Entsprechungen zwischen der Architektur und der Krisenkonstellation des Protagonisten konnte hier nur schlaglichtartig beleuchtet werden und würde eine ausführliche Bestimmung lohnen.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Band 7*, Frankfurt a.M.
- Adorno, Theodor W. (1977a), »Thesen zur Kunstsoziologie«, in: Ders. *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Frankfurt a.M., S. 367–374.
- Adorno, Theodor W. (1977b), »Funktionalismus heute«, in: Ders. *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Frankfurt a.M., S. 375–395.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1988): *Theoretische Ästhetik – Die grundlegenden Abschnitte aus der Ästhetica*, übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988<sup>2</sup>.
- Bourdieu, Pierre (1982), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.
- Musil, Robert (1990), *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek.
- Schmidtke, Oliver (2006), *Architektur als professionalisierte Praxis. Soziologische Fallrekonstruktionen zur Professionalisierungsbedürftigkeit der Architektur*, Frankfurt a.M.
- Oevermann, Ulrich (1995), »Ein Modell der Struktur von Religiosität. Zugleich ein Strukturmodell von Lebenspraxis und von sozialer Zeit«, in: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.), *Biographie und Religion. Zwischen Ritual und Selbstsuche*, Frankfurt a.M., S. 27–102.
- Oevermann, Ulrich (2003), »Künstlerische Produktion aus soziologischer Perspektive«, in: Rohde-Dachser, Christa (Hg.), *Unausprechliches gestalten. Über Psychoanalyse und Kreativität*, Göttingen, S. 128–157.
- Riesman, David (1989/1961), *The Lonely Crowd*, Yale.
- Zehentreiter, Ferdinand (2001), »Systematische Einführung. Die Autonomie der Kultur in Ulrich Oevermanns Modell einer Erfahrungswissenschaft der sinnstrukturierten Welt«, in: Burkholz, Roland/Gärtner, Christel/Zehentreiter, Ferdinand (Hg.): *Materialität des Geistes. Zur Sache der Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann*, Weilerswist 2001, S. 11–104.

<sup>7</sup> Dies geschieht primär visuell aber nicht nur. So ist die Architektur auch in den Dialogen thematisch. Thornhill konfrontiert etwa Vandamme direkt mit der Frage, ob dieser ihn nach der erfolgreichen Ermordung als Material für die Stahlkonstruktion von Hochhäusern verwenden wolle: »Am I to be dropped into a vat of molten steel and become part of a new skyscraper?«